



Recherches & Travaux

75 | 2009

L'Autoportrait fragmentaire

Lexique d'auteur et miroir encyclopédique

Sur la genèse du Roland Barthes par Roland Barthes

Anne Herschberg Pierrot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/370>

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2009

Pagination : 21-34

ISBN : 978-2-84310-159-5

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Anne Herschberg Pierrot, « Lexique d'auteur et miroir encyclopédique », *Recherches & Travaux* [En ligne], 75 | 2009, mis en ligne le 30 juin 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/370>

Anne HERSCHBERG PIERROT
Université Paris 8
ITEM (CNRS-ENS)

Lexique d’auteur et miroir encyclopédique
Sur la genèse du *Roland Barthes*
par Roland Barthes

Le début des années 1970 est pour Roland Barthes un moment de déplacement, et de mutation, pour reprendre une expression chère à l’auteur : déplacement de la sémiologie vers le plaisir du texte, et la biographématique, intérêt grandissant pour la dimension graphique de l’écriture ; mutation dans les formes de l’enseignement, puisque depuis 1972, Roland Barthes donne à l’École pratique des hautes études un séminaire restreint à de petits groupes d’étudiants. L’année où paraissent à la fois l’article « Texte (Théorie du) » de l’*Encyclopaedia universalis*, et *Le Plaisir du texte* (1973), le maître donne à l’École pratique des hautes études un séminaire sur « le lexique d’auteur » (1973-1974), qui prélude à la rédaction du *Roland Barthes par Roland Barthes* (paru en janvier 1975)¹.

Ce séminaire n’est d’ailleurs pas un simple prélude au *Roland Barthes*. Le professeur y expérimente, devant ses étudiants et avec eux, la forme et le contenu du livre à venir. Il y expose ses difficultés méthodologiques, les apories de son projet, les alternatives possibles de l’écriture, et sa recherche sur le lexique d’auteur, substrat du *Roland Barthes*. Parallèlement, il met au point la composition et la rédaction de son livre, qui se développe au printemps et à l’été de 1974.

1. L’édition de ce séminaire par A. Herschberg Pierrot, suivi de fragments inédits du *Roland Barthes par Roland Barthes* est à paraître au Seuil (2010).

Lors du séminaire, Roland Barthes rappelle l'origine du projet, présenté au départ comme une boutade. Denis Roche, qui a repris en 1970 la collection «Écrivains de toujours», et souhaite l'ouvrir à la création contemporaine, propose à Barthes d'écrire un ouvrage de critique sur lui-même. Barthes l'explique dans un entretien avec le même Denis Roche, publié juste après la parution du livre :

Vous vous le rappelez peut-être, à un déjeuner du Seuil, tout le monde avait convenu qu'il serait intéressant – pour ne pas dire amusant – de demander à un écrivain de se faire un jour le propre critique de son œuvre. J'avais conçu ce livre dans cet esprit, comme une sorte de gag, de pastiche de moi-même, autorisant tous les divertissements d'un dédoublement. Mais en me mettant au travail, tout a changé ; des problèmes sérieux, de théorie et de pratique d'écriture, se sont posés, rendant un peu dérisoire le simple *jeu* prévu au départ. J'ai cru comprendre (cela n'a pas été immédiat) que je devais profiter de l'occasion qui m'était offerte, pour mettre en scène, si je puis dire, le rapport que je puis avoir avec ma propre image, c'est-à-dire mon «imaginaire» ; et comme mon œuvre passée est celle d'un essayiste, mon imaginaire est un imaginaire d'idées².

Cette image, Roland Barthes la met en scène dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, ouvrage qui s'apparente, pour Michel Beaujour, à un auto-portrait :

L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'*absence* d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement *logique*, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement «thématiques³».

Dans cet autoportrait, l'auteur joue des genres et des formes, en particulier de la forme du dictionnaire, pour tenter de résoudre les difficultés que lui pose la représentation de sa propre image. Le séminaire et les dossiers préparatoires du *Roland Barthes par Roland Barthes* apportent un éclairage nouveau sur la genèse de cet autoportrait en fragments, sur son rapport à l'encyclopédie, et à la problématique du miroir.

L'origine du projet : la collection du Seuil

La collection «Écrivains de toujours», au Seuil, dont les premiers ouvrages paraissent en 1951, a pour idée initiale «de petits livres où des écrivains de toujours seraient à la fois relus par des écrivains d'aujourd'hui et présentés

2. «Roland Barthes écrit un livre sur... Roland Barthes», *OC IV*, p. 876. Les références renvoient à l'édition par É. Marty des *Œuvres complètes* de R. Barthes en cinq volumes, Le Seuil, 2002 (*OC I-V*).

3. M. Beaujour, *Miroirs d'encre*, Seuil, 1980, p. 8.

en une brève anthologie, par eux-mêmes⁴». Chaque ouvrage, de 192 pages, comprend, sauf rares exceptions, «une notice biographique, une présentation des grands thèmes de l'œuvre, un choix de textes (précédés chacun d'une notice), et une bibliographie⁵». Le succès de cette collection semble reposer sur l'alliance du format de poche, alors très nouveau, et d'une maquette avec une iconographie de qualité. Celle-ci comprend un portrait de l'auteur sur la couverture, mais aussi, comme le souligne Vincent Debaene, «les reproductions de manuscrits, les documents souvent privés, parfois les dessins signés de l'auteur. Les photographies de famille ou les clichés des lieux de l'enfance créent un sentiment d'intimité et de proximité avec «l'écrivain de toujours», encouragé par la lecture sensible, voire amoureuse, que les commentateurs proposent des œuvres, refusant le plus souvent explicitement la glose savante⁶.» Si la proposition de Denis Roche à Roland Barthes — celle de faire son propre portrait littéraire — est complètement inédite, il est arrivé cependant, exceptionnellement, dans l'histoire de la collection, qu'un écrivain collabore à son portrait allographe : Malraux annote ainsi le livre que lui consacre Gaëtan Picon⁷.

Roland Barthes connaissait l'exercice critique de la collection pour avoir publié en 1954 le *Michelet*, qui propose une lecture thématique de l'historien. Mais c'est une tout autre entreprise de pratiquer l'exercice sur soi-même, et de prendre ainsi «à la lettre» le titre «X par lui-même» : de construire son autoportrait, en assumant le double rôle du commenté et du commentant.

De plus, en 1972, au moment où Roland Barthes se voit offrir de composer son autoportrait, il est connu comme l'un des théoriciens de la mort de l'auteur : la proposition du Seuil ne pouvait être perçue que comme une forme de provocation humoristique. Dans «La mort de l'auteur» (1968), Barthes critique en effet l'approche de la littérature qui réduit le sens de l'œuvre à une explication par la biographie de l'auteur :

[...] l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions; la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l'œuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire, celle de Van Gogh, c'est sa folie [...]. (OC III, p. 41)

À cette réduction du signifié de l'œuvre à l'explication par l'homme, Roland Barthes oppose l'écriture comme «destruction de toute voix, de toute

4. *Sur le Seuil* (1979), cité par V. Debaene dans un article qui donne de précieux renseignements sur la collection, «Atelier de théorie littéraire : la collection « Écrivains de toujours » (1951-1981)», site Fabula, dernière mise à jour, 27 octobre 2005.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

origine», et le texte comme «un espace à dimensions multiples» qui s'ouvre aux interprétations plurielles des lecteurs : «la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur» (*Ibid.*, p. 40 et 45). Mais cette mort de l'auteur n'en est pas une. L'auteur peut revenir dans son texte «à titre d'invité», inaugurant un autre rapport entre le texte et la vie :

[...] s'il est romancier, il s'y inscrit comme l'un de ses personnages, dessiné dans le tapis ; son inscription n'est plus privilégiée, paternelle, aléthique, mais ludique : il devient, si l'on peut dire, un auteur de papier ; sa vie n'est plus l'origine de ses fables mais une fable concurrente à son œuvre ; il y a réversion de l'œuvre sur la vie (et non plus le contraire) ; c'est l'œuvre de Proust, de Genet, qui permet de lire leur vie comme un texte : le mot «bio-graphie» reprend un sens fort, étymologique [...]. («De l'œuvre au texte», 1971, *ibid.*, p. 913)

Ce nouveau rapport entre le texte et la vie devient un thème dominant dans les derniers écrits de Roland Barthes. Dès «La mort de l'auteur», Proust apparaît comme le modèle d'un renversement de la relation traditionnelle entre l'œuvre et la vie :

[...] en faisant du narrateur non celui qui a vu ou senti, ni même celui qui écrit, mais celui qui *va écrire* [...], Proust a donné à l'écriture moderne son épopée : par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans son roman, comme on le dit si souvent, il fit de sa vie même une œuvre dont son propre livre fut comme le modèle, en sorte qu'il soit bien évident que ce n'est pas Charlus qui imite Montesquiou, mais que Montesquiou, dans sa réalité anecdotique, historique, n'est qu'un fragment secondaire, dérivé, de Charlus. (*OC III*, p. 42)

L'idée est reprise et amplifiée dans la conférence au Collège de France «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» (1977 : «Proust a compris (c'est là le génie) qu'il n'avait pas à "raconter" sa vie, mais que sa vie avait cependant la signification d'une œuvre d'art» (*OC V*, p. 466), puis dans les séminaires de *La Préparation du roman*.

Parallèlement, Roland Barthes signale la présence de la vie dans l'œuvre de Proust : «Dans l'œuvre, de nombreux éléments de la vie personnelle sont gardés, d'une façon repérable, mais ces éléments sont en quelque sorte *déportés*» (*OC V*, p. 463). Les formes de ce déport sont la distance énonciative de l'auteur et du narrateur (dont Gérard Genette fait un trait de la fiction) et le sujet de l'œuvre qui n'est pas le récit d'une vie, mais d'un «désir d'écrire». Le déport énonciatif se retrouve dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, comme un élément de tension entre le biographique et la fiction.

Le séminaire de 1973-1974 à l'École pratique des hautes études comprend précisément un atelier de travail sur la «biographématique», entendue comme une réflexion sur les biographies, «pour aborder la double question de *l'écriture de vie* et de *la vie comme écriture*». Dans la préface de *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes avait ainsi défini le «biographème» :

[...] si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des « biographèmes », dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre [...] (OC III, p. 706)

Cette relation du texte et de la vie n'est pas extérieure au sujet du séminaire principal. Roland Barthes y expose (aux deux sens du terme) le projet de livre auquel il a commencé de travailler depuis quelques mois. Il fait part à son auditoire des difficultés rencontrées, du chemin suivi, et de la transformation du projet au fur et à mesure de son élaboration. Le cours prend ainsi pour thème la genèse d'un livre qui n'a pas encore pris forme, le récit de ses obstacles, et de ses conditions de possibilité. Les « Notes pour le Livre » de Mallarmé sont un intertexte très présent. Cette présentation introduit à l'étude, qui se développe devant les étudiants, et avec eux, des éléments d'un glossaire d'auteur, qui formera le substrat de l'œuvre à écrire.

Les apories du livre

Le séminaire évoque deux apories, liées l'une à l'autre : l'infatuation et la composition.

La première aporie est liée à l'infatuation, à « la faute narcissique », au « risque du miroir », qui accompagne l'autoreprésentation. Stendhal écrivait déjà dans la *Vie de Henry Brulard* : « Quel œil peut se voir soi-même ? » Comment représenter son image sans être pris au leurre de l'Imaginaire, au sens lacanien de « la méconnaissance que le sujet a de lui-même au moment où il assume de dire et de remplir son *je*⁸ », et au leurre de l'idéologie ? Le fragment « La récession » du *Roland Barthes* fait état du problème :

Ce livre est fait de ce que je ne connais pas : l'inconscient et l'idéologie, choses qui ne se parlent que par la voix des autres. (OC IV, p. 155)

Le titre de cette collection (*X par lui-même*) a une portée analytique : *moi par moi* ? Mais c'est le programme même de l'imaginaire ! Comment est-ce que les rayons du miroir réverbèrent, retentissent sur moi ? (*Ibid.*, p. 156)

Dans un texte paru sans nom d'auteur après la sortie du *Roland Barthes par Roland Barthes*, « Barthes puissance trois », qui est un pastiche de critique, Roland Barthes définit le sens d'un livre et de son livre comme « non pas ce dont il débat, mais ce avec quoi il débat » et il précise :

8. *Sade, Fourier, Loyola*, OC III, p. 744.

En tant que sujet individuel, corporel, Barthes est visiblement aux prises avec deux Figures (deux Allégories au sens médiéval) : la *Valeur* (ce qui fonde toute chose en goût et en dégoût) et la *Bêtise*; en tant que sujet historique, avec deux notions d'époque : l'*Imaginaire* et l'*Idéologique*. (OC IV, p. 775)

Ces figures font référence à la mémoire rhétorique prise comme le rappel de forces actives (*images agentes*), d'agents oblitérant l'autonomie du sujet :

[...] en un sens tout ce petit livre, d'une façon retorse et naïve joue avec la bêtise – non celle des autres (ce serait trop facile), mais celle du sujet *qui va écrire* : ce qui vient à l'esprit est *d'abord* bête (tout empêtré de l'Autre, qui me souffle mon premier discours). (OC III, p. 253)

Dans son séminaire, Roland Barthes propose d'échapper à l'aporie du miroir, en divisant le sujet en deux instances (à la manière de l'auteur et du narrateur proustien) : « RB I » « celui qui a écrit », et « RB II », « celui qui va écrire ». De même, dans *La Préparation du roman*, il différenciera le *scriptor*, celui qui a écrit, l'écrivain reconnu, de l'*operator* : celui qui écrit (ou va écrire, à la manière du narrateur proustien). Cette distinction ne coïncide pas avec celle des pronoms de première et de troisième personne, utilisés plus tard dans le livre. « Il », souligne Roland Barthes, peut être un pronom de l'infatuation. Ceci répond au souci, exprimé dans le séminaire, d'instaurer une nouvelle forme de subjectivité, une nouvelle façon de dire « je » : « le je n'est déjà plus le moi qu'il casse ».

En parallèle, la problématique de l'autoreprésentation rejoint la question de l'assertion et de la vérité, centrale dans le *Roland Barthes*. Roland Barthes refuse le « dernier mot » et la position de surplomb qu'occupe le critique dans la collection « Écrivains de toujours ». Comme le formulera le fragment « La coïncidence », le texte du *Roland Barthes par Roland Barthes* n'est pas un métatexte, un texte de vérité, que garantit l'auteur, mais un nouveau texte en relation intertextuelle avec les écrits antérieurs. Toute visée essentialiste est de plus vouée à l'échec. « Je peins le passage », disait Montaigne. Roland Barthes cite Diderot : « “Tout s'est fait en nous parce que nous sommes nous, toujours nous, et pas une minute les mêmes.” (Diderot, *Réfutation-d'Helvétius*) » (OC IV, p. 717), qui contredit ironiquement la formule « Écrivains de toujours ».

La seconde aporie, présentée au séminaire, concerne la composition du livre, que Roland Barthes définit d'emblée comme une « fiction critique », comme « le dévoilement du romanesque dans l'écriture de l'essai ». L'épigraphe du *Roland Barthes*, d'abord constituée par la citation de Diderot, deviendra, en effet : « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de

roman ou plutôt par plusieurs.» Roland Barthes mettra en œuvre dans ce livre une esthétique du montage et de la feinte (« le livre que j'ai feint d'écrire sur moi-même » dira-t-il dans son cours sur le Neutre⁹). Pour l'heure, au séminaire, l'auteur évoque deux images de livre, entre lesquelles il ne réussit pas à choisir : le « choix entre un métalivre et un livre ».

La première forme de livre relève toujours de la critique. C'est « la feinte critique », « la critique parodique de soi-même », qui pourrait être le décalque du *Michelet*. La seconde relève du « romanesque ». Elle s'inscrit dans l'esprit de « la biographématique, la biographie heureuse » : « *la libération romanesque* : série de fragments plus ou moins biographiques ; autoanalyses : ce que moi seul je sais, les *restes* de l'œuvre ». Alors que la première possibilité préserve la structure de la collection, la seconde emporte le livre vers un nouvel espace autobiographique. Il en reste quelque chose dans le *Roland Barthes*. Mais aucune des deux images ne l'emporte à l'été 1973. Roland Barthes dit s'être mis au travail sans savoir quelle forme donner à son livre.

Les métamorphoses du projet

Se mettre au travail a d'abord consisté pour Roland Barthes à se relire : relire l'ensemble de ses écrits sur lesquels allait porter le livre. Le séminaire fait le récit de ce travail et des métamorphoses du projet. La relecture a lieu au mois d'août 1973 : d'abord les livres, puis les articles. Roland Barthes note des idées, des thèmes, des citations avec les références aux textes, sur des fiches constituant un fichier nommé le « fichier vert » qui formera une base de rédaction du livre. La collection du Seuil impliquait ce relevé thématique de l'œuvre.

L'étape suivante, déterminante, a été la constitution d'un index repérant les lieux écrits où les thèmes sont énoncés. Les notes du séminaire en font état. Roland Barthes note sur des feuilles, puis reporte sur des fiches les lieux et les noms de matière. Il se prend alors au jeu lexical :

Plus j'avais, plus l'Index devenait excitant, plus je disparaissais moi-même, le problème initial de l'Infatuation devenant démodé. Surgissait l'idée, l'image, l'hallucination d'un livre autonome, adulte, nouveau, de forme (ou de structure) *lexicale* (par *mots*). Je tenais de plus en plus le visionnement recherché, et cette fois-ci : un visionnement de travail, de production.

9. Les formes stylistiques, dans le texte définitif, sont notamment un usage particulier des pronoms je, et il, de vous et de « RB », et un emploi modulé de l'imparfait comme temps de la distance et de la fiction, et du présent. Pour plus de détails, voir A. Herschberg Pierrot, « Autoportrait et mémoire : *Roland Barthes par Roland Barthes* », *University of Tokyo Center for Philosophy Bulletin*, vol. 2, 2004, « Barthes. Résonances des sens », p. 92-101.

De ce travail sur le lexique d'auteur est née la forme du *Roland Barthes*, après de nouvelles réflexions qui conduisent à abandonner la structure de la collection et à constituer un livre de fragments.

La chronologie semble celle-ci : après la constitution d'un index du glossaire d'auteur pour les lettres A, B, C, préparé fin octobre, Roland Barthes expose son projet de livre au séminaire en novembre et en décembre et présente la méthodologie de son étude lexicale. Puis il consacre un certain nombre des séances, au début de 1974, à l'étude de mots choisis par les participants dans la liste proposée. C'est en décembre 1973, après une discussion avec Denis Roche, que la forme du livre semble définitivement arrêtée. La rédaction a lieu au printemps et à l'été 1974.

Le séminaire permet de comprendre la transformation du projet, de la dimension thématique initiale de la collection du Seuil (le thème au sens large d'un sujet de discours), à la dimension d'une recherche lexicale sur les mots de l'auteur et les réseaux de sens qu'ils impliquent. Cette lexicologie est une lexicologie de la valeur, au sens d'un système différentiel et axiologique, distinct d'un relevé purement occurrence et statistique¹⁰.

L'index puis le glossaire sont donc des étapes vers le livre. La fiche lexicale du glossaire, de style encore prérédactionnel, propose une synthèse des emplois d'un mot, étayée de citations et références aux écrits de Roland Barthes (par exemple, « Adolescence », « Baroque », « Boîte », « Café », « Cinéma »...). Dans ces fiches, le référent peut être la vie de l'auteur, ses goûts et ses dégoûts (« J'aime/je n'aime pas ») dans la logique de la valeur, mais il est toujours médiatisé par le texte écrit : citation, allusion ou renvoi bibliographique. Dans le *Roland Barthes*, la référence aux textes est souvent très allusive, mais cette dimension intertextuelle crée un cadre interprétatif ambigu, dans lequel les pronoms désignent celui qui a écrit, et non pas directement la personne de Roland Barthes. Suivant cette logique, la couverture originale de l'édition de 1975 du *Roland Barthes par Roland Barthes* présente un dessin de Roland Barthes, non figuratif, composé de tracés de couleur. La couverture qui lui a succédé porte en revanche une photographie de l'auteur, qui entraîne un contresens sur le livre.

La constitution d'un lexique d'auteur permet à l'écrivain de dépasser la problématique narcissique de l'autoreprésentation en substituant à la « personne » de l'auteur un entrecroisement de langages. L'entreprise ne marque pas de revirement par rapport à « La mort de l'auteur », qui définissait bien le scripteur comme un dictionnaire de langages :

10. Plusieurs fragments du *Roland Barthes* sont consacrés aux mots, dont le « mot-valeur », OC IV, p. 703-705.

[...] voudrait-il *s'exprimer*, du moins devrait-il savoir que la « chose » intérieure qu'il a la prétention de « traduire », n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment [...]; succédant à l'Auteur, le scripteur n'a plus en lui passions, humeurs, sentiments, impressions, mais cet immense dictionnaire où il puise une écriture qui ne peut connaître aucun arrêt : la vie ne fait jamais qu'imiter le livre, et ce livre lui-même n'est qu'un tissu de signes, imitation perdue, infiniment reculée. (OC III, p. 44)

Le projet du dictionnaire offre à l'auteur un matériau de langage, et un ordonnancement possible du livre. Il ouvre, plus largement, un espace encyclopédique.

Du dictionnaire à l'encyclopédie : le miroir de l'écriture

Roland Barthes rappelle devant ses étudiants le goût qu'il a toujours eu pour les dictionnaires, le *Dictionnaire historique* de Bayle, l'*Encyclopédie* (son texte sur l'*Encyclopédie* paraît dans les *Nouveaux Essais critiques* en 1972), le *Dictionnaire des idées reçues*. Il en décèle la trace dans les nombreuses tables, index de ses livres, dont le dernier en date, *Le Plaisir du texte* (1973), comprend une table alphabétique de l'ouvrage, qui suit l'ordre de ses fragments.

La forme-dictionnaire autorise un classement alphabétique des sujets, qui évite toute hiérarchie et ouvre sur un pluralisme interprétatif. Dans le cas d'un « dictionnaire de soi-même », elle permet de substituer à la recherche de quelques thèmes fédérateurs des « Écrivains de toujours », une recherche lexicale, plus nombreuse et plus précise, fondée sur le relevé de mots-valeurs employés dans le corpus de l'auteur. Elle fournit ainsi à l'écrivain la « tierce-forme » qu'il recherchait. De même que la *Recherche* naît de l'invention d'une tierce-forme fondée sur la complexité d'un « je » narratif, qui permet de résoudre la tension entre le récit d'une matinée et une étude critique de Sainte-Beuve, le dictionnaire offre à Roland Barthes une forme ouverte et un objet lexical qui lui permettent de dépasser la problématique narcissique de l'autoreprésentation et de sa mise en forme¹¹.

Dans l'état définitif, cependant, le texte ne s'affiche pas comme un dictionnaire. La table en fin de volume détache bien les unités alphabétiques en marquant un blanc entre les groupes de fragments réunis sous une même lettre. Mais ces blancs ne sont pas marqués dans le texte, qui égalise les fragments, comme dans *Le Plaisir du texte*. De plus, s'il est presque toujours respecté, l'ordre alphabétique est en partie masqué par la formulation des

11. Ludovic Janvier avait déjà pris le parti d'ordonner alphabétiquement les thèmes de son *Beckett* dans le cadre de la collection. Roland Barthes choisit de différencier son projet.

titres qui ne commencent pas systématiquement par le mot déterminant leur place dans l'alphabet. L'étude de genèse donne en partie la clef du mystère, qui s'éclaircit également à la lecture du texte. Roland Barthes a modifié certains titres, qui affichaient précédemment l'ordre alphabétique. « Moi, je » se trouve ainsi à la lettre « S » comme « Subjectivité », qui était l'ancien titre du manuscrit. Le lecteur est appelé à faire lui-même le travail d'indexation à partir du fragment :

Il ne définit pas un mot, il nomme un fragment; il fait l'inverse même d'un dictionnaire : le mot sort de l'énoncé, au lieu que l'énoncé dérive du mot. Du glossaire, je ne retiens que son principe le plus formel : l'ordre de ses unités. Cet ordre, cependant, peut être malicieux : il produit parfois des effets de sens [...]. (« L'alphabet », OC IV, p. 720)

Le fragment « L'alphabet » et celui qui le suit : « L'ordre dont je ne me souviens plus », sont précisément décalés malicieusement de l'ordre alphabétique, à côté de « L'œuvre polygraphique », à la lettre « P ». On songe à la contrainte « manque » dans le Cahier des charges de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, qui programme les défaillances aux contraintes de l'œuvre.

Dictionnaire fondé sur un lexique d'auteur, le livre de Roland Barthes relève, de plus, d'un autre modèle : celui de l'encyclopédie. Michel Beaujour a eu l'idée lumineuse de rapprocher l'autoportrait littéraire du *speculum* ou miroir médiéval. Il y voit la mise en œuvre d'une même structure topique et spatiale, qui les distingue respectivement de l'allégorie et de l'autobiographie :

[...] l'autoportrait littéraire est une variante transformationnelle d'une structure dont relève également le *speculum* encyclopédique du Moyen Âge. Cette structure – qu'on peut appeler *miroir* – a pour trait distinctif d'être à dominante *topique* : elle s'oppose donc globalement à la structure narrative dont relèvent l'historiographie, le roman, la biographie et l'autobiographie. C'est ainsi que dans l'économie littéraire médiévale, le *speculum* topique s'oppose au récit allégorique comme, à l'époque moderne, l'autoportrait s'oppose à la narration (auto) biographique¹².

Le miroir médiéval (représenté exemplairement par le *Speculum majus* de Vincent de Beauvais, vaste compilation où sont cités et résumés des auteurs très nombreux grecs, latins, arabes), est « un rassemblement encyclopédique de connaissances », qui peut s'illustrer de « micro-récits exemplaires », et qui constitue une forme ouverte par la possibilité d'ajouts et de renvois¹³. De caractère didactique, il relève le plus souvent d'une dimension éthique et

12. M. Beaujour, *op. cit.*, p. 31.

13. *Ibid.*, p. 30-31

théologique, traitant « de l'homme et de sa place dans la Nature et dans le Plan divin¹⁴ ». Pour Michel Beaujour, l'autoportrait moderne laïcise le miroir encyclopédique médiéval, Roland Barthes transposant l'image du miroir dans le registre lacanien de l'imaginaire¹⁵. *Roland Barthes par Roland Barthes* rassemblerait ainsi une topique, un ensemble de lieux, à l'instar de l'ancien miroir du monde, mais comme un miroir brouillé du sujet, dont l'auteur n'a pas le dernier mot : « L'obscur *Speculum* de Barthes sera donc une encyclopédie à la taxinomie brouillée. L'encyclopédie n'est pas la structure manifeste de l'autoportrait mais son antistructure non totalisante¹⁶. »

Cette remarque de Michel Beaujour s'inspire du fragment « L'œuvre comme polygraphie », qui présente un commentaire général de l'œuvre comme encyclopédie, applicable à son livre :

J'imagine une critique antistructurale ; elle ne rechercherait pas l'ordre, mais le désordre de l'œuvre ; il lui suffirait pour cela de considérer toute œuvre comme une *encyclopédie* : chaque texte ne peut-il se définir par le nombre des objets disparates (de savoir, de sensualité) qu'il met en scène à l'aide de simples figures de contiguïté (métonymies et asyndètes) ? Comme encyclopédie, l'œuvre exténue une liste d'objets hétéroclites et cette liste est l'antistructure de l'œuvre, son obscurité et folle polygraphie. (OC IV, p. 722)

L'analogie avec l'encyclopédie médiévale mérite d'être encore prolongée. À la polygraphie des compilations anciennes, le *Roland Barthes* répond aussi par la pluralité du sujet moderne et sa mobilité dans le temps, l'hétéroclite des thèmes de l'autoportrait dispersés dans l'aplat de l'alphabet. Au-delà du miroir encyclopédique médiéval, l'analogie avec l'encyclopédie peut être poursuivie avec le modèle des dictionnaires de choses, tel qu'il se développe au siècle des Lumières puis au XIX^e siècle. L'encyclopédie ne forme pas seulement « l'antistructure non totalisante » du livre. Elle en assure la structure profonde. Passée par Marx et par Lacan, elle se réfère aussi à Flaubert et à *Bouvard et Pécuchet*, dont Roland Barthes commente ainsi l'« encyclopédie en farce » :

Les encyclopédies du XVIII^e, du XIX^e et même du XX^e siècle sont des encyclopédies du savoir, ou des savoirs. Or, au milieu de cette histoire, il y a un moment Flaubert, un moment *Bouvard et Pécuchet*, qui est le moment-farce. L'encyclopédie y est prise comme une dérision, une farce. Mais cette farce s'accompagne, en sous-main, de quelque chose de très sérieux : aux encyclopédies de savoir succède une encyclopédie de langages¹⁷.

14. *Ibid.*, p. 32.

15. Voir l'image dans le miroir du bébé dans les bras de sa mère, OC III, p. 601 et sa légende : « Le stade du miroir : "tu es cela" ». Pour Michel Beaujour, la mère apparaît comme la gardienne protectrice contre l'ambivalence du miroir, restauratrice de l'unité perdue (*op. cit.*, p. 36). N'est-elle pas cependant, elle aussi, une figure ambivalente ?

16. M. Beaujour, *op. cit.*, p. 36.

17. « La crise de la vérité », OC IV, p. 997.

Une encyclopédie de langages : tel est aussi le propos du *Roland Barthes*. Cette encyclopédie a pour objet un discours d'auteur, qui réverbère, transforme et déplace les discours collectifs, et prend en considération l'omniprésence du stéréotype. Roland Barthes reviendra à plusieurs reprises sur l'idée que son énonciation prend en compte le dire de sa propre bêtise. Il sait, après Flaubert, qu'il ne suffit pas de contrer la doxa pour lui échapper. D'où l'insistance sur la problématique du déport, du déplacement et la métaphore du jeu de la main chaude.

Mais la genèse du texte révèle une autre dimension de cette encyclopédie personnelle : une cartographie encyclopédique des fragments manuscrits, classés selon des catégories, qui composent une topique encyclopédique du texte en train de s'élaborer. Les catégories figurent dans la marge du manuscrit et disparaissent de la dactylographie et du texte définitif. Dans ce répertoire taxinomique, les catégories les plus fréquentes sont : Langage, Langue, Rhétorique, Assertion, Sens, Texte, Utopie, Fiction, Doxa, Opacité, Corps, Imago, Personnel, Ce livre. « Ce livre » indexe des fragments réflexifs, qui sont des autocommentaires du livre en train de se faire, comme « La maxime ». Parfois, deux ou trois catégories indexent le fragment. L'hésitation du classement se marque par un point d'interrogation, ou encore l'indication de régie : « à classer ». Cette obsession du classement et du nombre, Roland Barthes l'avait repérée chez Fourier et Loyola. Mais la catégorisation de l'écrit dans les marges du manuscrit rejoint aussi l'activité critique de Flaubert, en marge des notes de *Bouvard et Pécuchet*, sans reprendre cependant la visée ironique du sottisier.

Ces catégories sont plus générales que les « Repères » du livre publié, et n'ont pas la même fonction : elles constituent une cartographie encyclopédique personnelle, alors que les « Repères » en fin de livre pointent, de façon non exhaustive, les sujets, une topique, des fragments, et prennent une valeur mémorielle, de la vie et du texte pour le lecteur et pour l'auteur. Ces catégories incluent le commentaire singulier dans un classement générique. Elles sont des transversales permettant de relier en réseaux les fragments dispersés dans l'ordre alphabétique. Roland Barthes avait aussi esquissé un « Argument » de son livre, tel un instrument méthodologique du savoir, et une démonstration¹⁸. Il choisit de disperser l'argumentaire et le réseau catégoriel dans l'œuvre, déléguant au lecteur la construction de l'image d'auteur et l'interprétation plurielle du texte.

18. Le tapuscrit est reproduit dans le catalogue de l'exposition *R/B. Roland Barthes*, par M. Alphart et N. Léger, Seuil/Centre Pompidou/IMEC, 2003 ; sa transcription est à paraître dans l'édition du séminaire de 1973-1974.

Ces éléments du dossier de genèse font apparaître la complexité générique du *Roland Barthes*, dont le projet est très éloigné d'une simple relation autobiographique. La structure alphabétique brouillée, la fragmentation du discours, ainsi que la pluralité d'emploi des figures d'énonciation et des temps verbaux¹⁹, contribuent à la complexité de ce qui n'est plus seulement une tierce forme, mais un texte complexe, fondé sur un projet encyclopédique, et tendu entre essai argumentatif, fiction et biographie.

Miroir encyclopédique, le texte de Roland Barthes l'est, à plusieurs titres.

La généralité de l'énonciation, la dimension parfois exemplaire du cas singulier, son caractère illustratif d'*exemplum*, font du texte un miroir du sujet qui rejoint le miroir du monde, dans la tradition rhétorique de l'autoportrait. Ainsi, « Le trou », d'abord classé parmi les anamnèses, est déplacé dans l'ordre alphabétique portant désormais le titre emblématique : « L'exclusion ». Le biographique se lie à l'ethnographique et à la mémoire de groupe²⁰.

L'image du miroir peut aussi qualifier la réflexivité de l'autocommentaire, présente dans plusieurs fragments, y compris le dernier (« Le monstre de la totalité²¹ »). Le lecteur a tendance à prendre ces signes de l'auteur de façon littérale, comme des révélations sur le livre : mais ne sont-ils pas emportés dans le jeu des fragments miroitants du *Roland Barthes*? Michel Beaujour oppose les reflets du miroir japonais de *L'Empire des signes*, tout en renvois horizontaux, au miroir occidental de la profondeur. L'autoportrait de Roland Barthes ouvrirait ainsi sur « une mémoire sans personne ». Le miroitement porte sur les images au début du livre, sur les portraits de Roland Barthes, en particulier la photographie légendée « Le stade du miroir : "tu es cela" » (OC IV, p. 603), qui peuvent apparaître comme des leurres ne renvoyant à aucune vérité du sujet, bien qu'elles produisent un effet de familiarité pour le lecteur. Et il est aussi en jeu dans la relation qui s'établit entre les fragments, et qui sollicite la mémoire du lecteur, lui laissant la responsabilité des liens sémantiques et des effets d'image.

Dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, la mémoire, de l'auteur, puis du lecteur, n'est pas seulement intratextuelle mais intertextuelle, ou si l'on

19. J'ai développé l'analyse de la genèse du manuscrit dans : « Les manuscrits de *Roland Barthes par Roland Barthes*. Style et genèse », *Genesis*, n° 19, 2002, p. 191-215. (En ligne sur le site de l'ITEM : www.item.ens.fr).

20. Voir M. Halbwachs, *La Mémoire collective* (1950, nouvelle édition, Albin Michel, 1997, chap. 2), et Fr. Gaillard, « Roland Barthes : le biographique sans la biographie », *Revue des sciences humaines*, n° 224, 1991 (« Le Biographique »). Sur la genèse du fragment « L'exclusion », je me permets de renvoyer à mon article « Cette brume de la mémoire », dans *Le Bonheur de la littérature. Variations critiques pour Béatrice Didier*, C. Montalbetti, J. Neefs dir., Presses Universitaires de France, 2005, p. 331-336 (en ligne sur le site de l'ITEM).

21. Voir la remarque de M. Beaujour (*op. cit.*, n. 1, p. 39) sur l'ironie du dernier mot du livre : « totalité ».

préfère ici, autotextuelle. Le livre se présente comme un miroir encyclopédique des écrits de Roland Barthes, le microcosme d'un monde de l'œuvre, très proche du miroir encyclopédique médiéval : l'autoportrait naît de la compilation autotextuelle.

Cette mémoire ne se limite pas à l'écrit publié, ni à la vie de Roland Barthes. Elle intègre la dimension privée, et quasi invisible, de la genèse du texte. Celle-ci apparaît cependant, de manière fugitive, faisant du livre un miroir, non plus seulement de l'écrit, mais de l'écriture. L'écriture autographe surgit dès la graphie de l'épigraphe, puis dans la photographie des fiches préparatoires (*OC IV*, p. 654), et d'un brouillon du fragment, « Le goût des algorithmes ». Cette page manuscrite porte la catégorie : « Rhét. » et des ratures, que la légende commente ainsi : « Corrections ? Plutôt pour le plaisir d'étoiler le texte » (*OC IV*, p. 676). La scription des dessins évoque aussi l'espace privé et le temps de la graphie. L'allusion à la composition élaborée du livre paraît encore dans une formule qui renie ou dénie la mémoire de l'origine :

Il se souvient à peu près de l'ordre dans lequel il a écrit ces fragments ; mais d'où venait cet ordre ? Au fur et à mesure de quel classement, de quelle suite ? Il ne s'en souvient plus. (« L'ordre dont je ne me souviens plus », *OC IV*, p. 722)

Elle revient dans la référence finale au temps de l'écriture : « ce 6 août, à la campagne, c'est le matin d'un jour splendide [...] ; seul le travail est là, devant moi ». On comprend, par la date en bas de page, que le 6 août marque le début du travail. Dans les brouillons de l'œuvre, le fragment « Le matin à U... », se terminait par ce commentaire : « (c'est le premier jour de cette tâche, 6 août 1973) ». L'autoportrait garde seule la référence elliptique du commencement, placé en fin de volume, qui nous renvoie, de manière emblématique, au mouvement de sa production.